



ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

SZTUKA JAKO PRZESTRZEN WOLNOŚCI?

OKRĘG LUBELSKI

Sztuka jako przestrzeń wolności?

23. Wschodni Salon Sztuki

Redakcja:
Elżbieta Błotnicka-Mazur
Wojciech Mendzelewski
Jolanta Męderowicz

Związek Polskich Artystów Plastyków
Wydawnictwo KUL
Wydawnictwo UMCS

Lublin 2018

Recenzenci

prof. dr hab. Lechosław Lameński
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

dr hab. Agnieszka Jankowska
Uniwersytet Rzeszowski

dr hab. Henryk Gembalski
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Opracowanie redakcyjne

Katarzyna Konopka

Korekta tekstów angielskich

Witold Wojtaszko

Projekt graficzny

Michał Kawalec Yo-MaN

Koordynator projektu

Jagoda Żyszkowska

Odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich do reprodukcji ponoszą Autorzy

© copyright by Związek Polskich Artystów Plastyków & Katolicki Uniwersytet Lubelski
Jana Pawła II & Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej



ZPAP- Okręg Lubelski
ul. Grodzka 3,
20-112 Lublin,
tel.: +48 81 532 20
e-mail: lublin.zpap@gmail.com,
www.zpap-zpapartlublin@eostrada.pl



ISBN 978-83-8061-618-9
Wydawnictwo KUL
ul. Konstantynów 1H, pok. 702
20-708 Lublin,
tel.: +48 81 740 93 45,
e-mail: wydawnictwo@kul.lublin.pl
www.wydawnictwo.kul.lublin.pl



ISBN 978-83-65289-28-5
WYDAWNICTWO UMCS
ul. Idziego Radziszewskiego 11,
20-031 Lublin,
tel.: +48 81 537 53 04;
e-mail: sekretariat@wydawnictwo.umcs.lublin.pl
www.wydawnictwo.umcs.lublin.pl

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
SŁAWOMIR MARZEC Niepożytki i zgrozy z wolności dla sztuki płynące czyli wolność jako forma pazerności <i>The ill-benefits and terrors of artistic freedom. Freedom as a form of greed</i>	13 20
RAFAŁ BOETTNER-ŁUBOWSKI O wolności artystycznej – mit a rzeczywistość	23
<i>Artistic freedom: myth and reality</i>	34
JACEK KUCABA Sztuka jako przestrzeń wolności? Sztuka jako przestrzeń powinności?	37
<i>Art as a domain of freedom? Art as a domain of duty?</i>	43
ELŻBIETA BŁOTNICKA-MAZUR Adam Marczyński około roku 1955 a mit wolności	45
<i>Adam Marczyński circa 1955 and the myth of freedom</i>	53
JOLANTA MĘDEROWICZ Neoawangardy wypisy z wolności w sztuce Anastazego B. Wiśniewskiego	57
<i>Neo-avantgarde excerpts of freedom in the art of Anastazy B. Wiśniewski</i>	68
SEBASTIAN STANKIEWICZ Subwersywny agitprop w sztuce i jego odwracanie	71
<i>A subversive agitprop in art and its reversal</i>	83
KATARZYNA KUJAWSKA-MURPHY Wolność w przestrzeni sztuki – dogonienie światła nie jest możliwe	85
<i>Freedom on an art field – catching up with the light is not possible</i>	92
ANNA MARIA KRAMM My space – widzialne prawie nic	97
<i>My space – nearly nought visible</i>	104
PAWEŁ JACH Powołani do wolności.....	113
<i>Called to freedom</i>	123
JAN RUSIN Sztuka dokonywania wyborów. Próba analizy stylu i koncepcji gry Elvina Jonesa z Johnem Coltranem	125
<i>The art of making choices. An attempt to analyze the style and general idea of Elvin Jones playing alongside John Coltrane</i>	135
Katalog	137
Biogramy	185

Elżbieta Błotnicka-Mazur

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

***Adam Marczyński około roku 1955
a mit wolności***

Elżbieta Błotnicka-Mazur

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Adam Marczyński około roku 1955 a mit wolności

Abstrakt

W okresie odwilży Adam Marczyński wykonuje serie kompozycji, głównie w technice monotypii o organicznych formach bliskich abstrakcji aluzyjnej. Tekst jest próbą skonfrontowania tych prac z mitem wolności w sztuce tego okresu, wypracowanym przez polityczny konsensus władzy i artystów wobec artystycznych proweniencji dualistycznej koncepcji transcendencji formy Pieta Mondriana.

Słowa kluczowe: Adam Marczyński, Piet Mondrian, sztuka okresu odwilży

Anna Markowska, wskazując w swojej wnikliwej monografii rok 1955 jako jeden z punktów przełomowych dla „różnych sposobów stabilizowania się status quo w polu sztuki”¹, zastanawia się nad fenomenem skrajnie odmiennych interpretacji tego momentu. Zderza ocenę Mieczysława Porębskiego – czynnego świadka tych wydarzeń – z konstatacją Piotra Juszkiewicza. Porębski postrzegał ów okres jako przełomową „granice współczesności”, która „ogładana z perspektyw, zyskuje nieoczekiwaną wyrazistość”², zaś poznański badacz, urodzony już po „odwilży”, podważa heroiczny mit przełomu w polskiej sztuce po 1955 roku³.

Rozstrzygnięcie dylematu oceny tego czasu jest zagadnieniem wielopłaszczyznowym i niewątpliwie wymaga dalszych dogłębnych analiz i polemik, które przekraczają ramy artykułu. Podkreślenie istnienia owej dychotomii stanowisk jest jednak dla mnie bardzo ważne, gdyż ukazuje w innej perspektywie działania artystów, którzy nie tak entuzjastycznie korzystali z „wiatru przemian”, wykazując ostrożniejszą postawę wyczekiwania. Warto w tym kontekście przyjrzeć się pewnemu fragmentowi twórczości Adama Marczyńskiego (1908-1985). Dla potrzeb wywodu i tytułem wprowadzenia przypomnę kilka najważniejszych faktów.

¹ A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 7.

² M. Porębski, *Dziś to znaczy kiedy?*, [w:] *Sztuka dzisiaj*, red. M. Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2002, s. 13; cyt. za: ibidem, s. 28.

³ P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

W okresie międzywojennym Marczyński wystawiał swoje prace z Grupą Krakowską (od 1933 roku) i tamtejszym Związkiem Zawodowym Polskich Artystów Plastyków (od roku 1936). Po wybuchu II wojny światowej, w roku 1940, podobnie jak wielu innych twórców z zachodnich województw, w nadziei na znalezienie spokojniejszego schronienia wyjechał do Lwowa, gdzie miał bezpośrednią okazję zapoznać się z oczekiwaniami wobec sztuki stawianymi przez inną totalitarną władzę⁴. Po wkroczeniu Niemców do Lwowa w 1941 roku artysta wrócił do Krakowa, podejmując pracę jako kreślarz w biurze planowania przestrzennego⁵. Od 1945 roku zawodowo był związany z Akademią Sztuk Pięknych w Krakowie, aż do przejścia na emeryturę w 1979 roku⁶.

Zakreślając pole badawcze i wprowadzając w specyfikę czasów, w których powstawały interesujące mnie prace, należy zwrócić uwagę na problem periodyzacji. Wiąże się on z planowym ukrócaniem sfer wolności artystycznej przy jednoczesnym jej lansowaniu. Jedną z przyjętych przez państwo strategii ograniczających było stopniowe przechwytywanie kontroli nad odwilżową prasą artystyczną⁷. Za inny przejaw takiej polityki można uznać narzucenie w 1960 roku wytycznych z Ministerstwa Kultury i Sztuki, mówiących o dopuszczaniu 15% abstrakcji na wystawach⁸.

Zaakcentowanie powyższych cezur ma dość istotne znaczenie dla określenia miejsca Marczyńskiego na powojennej mapie polskiego życia artystycznego i stanowić może punkt oparcia do rozważań na temat wolności. Czy w kontekście tego pojęcia warto przywołać synonimicznie termin „niezależność” i co miałyby ona oznaczać dla artysty odwilżowego? Sam problem autonomii sztuki w warunkach funkcjonowania konkretnego – jak określiłby to Louis Althusser – ideologicznego aparatu państwa⁹, w określonym kontekście geohistorycznym, jest jednak nieco bardziej złożony. Jednym z elementów tej mozaiki jest aspekt uniezależnienia się finansowego artystów. Wskazała na to Ewa Toniak w *Pracach rentownych*¹⁰, zwracając uwagę na możliwości otwierania drobnych zakładów prywatnych w okresie odwilży, zagwarantowane uchwałą KC PZPR z 21 października 1956 roku (w kontekście krótkiej działalności Zespołu 12, założonego przez braci Andrzeja i Jerzego Mierzejewskich w warunkach tej fantomowej namiastki

⁴ W ankiecie osobowej, w rubryce poświęconej przebiegowi pracy zawodowej, Marczyński odnotował swoją aktywność okresu lwowskiego jako „art. malarz i bibliotekarz Związku Plastyków Ukrainy Zachodniej”. Zob. Ankieta personalna z 1951 roku, Archiwum ASP, nr teczki 475 [dalej jako ASP-475], p. 7. Bardzo trudne, niepodlegające jednoznacznej ocenie postawy polskich artystów, jak również archeologiczna rekonstrukcja ówczesnej rzeczywistości, doświadczanej przez nich we Lwowie okupowanym przez Sowietów, to zagadnienia wciąż czekające na opracowania szczegółowe. Pewne ogólne światło na te kwestie rzuca artykuł Joanny Sosnowskiej, *Życie artystyczne we Lwowie w czasie pierwszej okupacji sowieckiej 22.IX.1939-22.VI.1941*, [w:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. M. Morka i P. Paszkiewicz, Instytut Sztuki PAN – Wydawnictwo Krag, Warszawa 1993, s. 415-426.

⁵ Ankieta personalna, op. cit.

⁶ ASP-475, *Życiorys* [Adam Marczyński], p. 287 oraz *Zaświadczenie* z 3.09.1979, p. 265.

⁷ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 2011, s. 70.

⁸ A. Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1992, [aneks] s. 234; P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu ...*, s. 72.

⁹ L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. A. Staroń, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski), Warszawa 2006.

¹⁰ Stanowiących przede wszystkim mikromonografię epoki, którą autorka za Iną Merkel (*Luxury in Socialism. An Absurd Proposition?*) określa jako „epokę przyzwolonej socjalistycznej konsumpcji i wylaniającego się powoli rynku dóbr materialnych”; E. Toniak, *Prace rentowne. Polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie odwilży*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, przyp. 1, s. 107.

„kapitalizmu”¹¹. Podejmowanie tytułowych „prac rentownych” przez podobne zespoły-spółdzielnie miało być swoistym gwarantem niezależności materialnej, a w konsekwencji artystycznej od państwowych zleceń. W tym wypadku artystyczna niezależność oznaczałaby brak konieczności traktowania własnej twórczości wyłącznie w kategoriach zarobkowych i tym samym stworzenie warunków do uprawiania sztuki.

Autonomia sztuki, jako „odwilżowa” zdobycz po latach obowiązywania doktryny realizmu socjalistycznego, angażującego artystów w funkcji mniej lub bardziej uświadomionych trybów maszyny komunistycznej propagandy, wydaje się bezspornym faktem. Gros twórców z wdzięcznością i ulgą przyjęło możliwość oficjalnego uprawiania sztuki akcentującej niezależność dzieła, a więc opierającej się na recepcji modernizmu, którego istotą była owa autonomia. Pułapki takiej postawy, zastawione na środowisko twórców przez władze, wielokrotnie demaskował Piotr Piotrowski, wskazując na to, że z historycznego punktu widzenia konflikt wokół niezależności sztuki należy widzieć jako kampanię polityczną, a sztukę odwołującą się do autonomii jako sztukę, która przez kontekst historyczny nabierała politycznego znaczenia¹². Innymi słowy, zamiana stalinowskiej strategii bezpośrednich represji na politykę nadzoru¹³ prowadziła do powszechnej wówczas wśród polskich artystów postawy unikania krytycznego spojrzenia, będącego spuścizną awangardy, które w zachodniej Europie programowo sytuowało się w kontrze wobec modernistycznego paradygmatu autonomii sztuki. Twórcy korzystali z wolności w sztuce w określonych przez władze ramach, odwołując się do tradycji sztuki abstrakcyjnej, politycznie bezpiecznej, bo niezaangażowanej.

Jak w tak zarysowany szkic wpisać zatem prace Adama Marczyńskiego powstałe umownie około roku 1955? Ich analiza nie prowadzi do jednoznacznych wniosków. Z perspektywy słynnej moskiewskiej Międzynarodowej Wystawy Sztuk Plastycznych Krajów Socjalistycznych w 1958 roku Adam Marczyński jawi się jako artysta nowoczesny¹⁴. Atmosfera na poły skandalu, jaka towarzyszyła obecności jego prac na wystawie¹⁵, prowokuje refleksję dotyczącą recepcji współczesnej sztuki zachodniej w Związku Radzieckim w latach 50. XX wieku. Oficjalnie dostępnym źródłem wiedzy o niej były pisma satyryczne, np.: „Крокодил” (Krokodil), a w nim rubryka *Дядя Сам рисует сам* (Diadia Sam rysuje sam), czy ukraińskojęzyczny „Перець” (Pieriec), przedstawiające wybrane dzieła, najczęściej abstrakcyjne, w krzywym zwierciadle. Jak wspomina Iwan Czujkow, artysta zaliczany do tzw. ruchu nonkonformistów, on sam

o pop-arcie dowiedział się właśnie z „Krokodila”¹⁶.

Wiemy, że krakowski twórca pokazał wówczas m.in. kompozycję *Wiosna* z 1956 roku¹⁷ (il. 1), ponieważ jej reprodukcja znalazła się na łamach „Крокодила”, co stanowi satyryczny wariant recepcji polskiej ekspozycji na moskiewskiej wystawie (il. 2). W numerze 8 z 1959 roku zamieszczono rysunek przedstawiający telewizor z widocznym na ekranie, wymienionym wyżej, obrazem Marczyńskiego. Uśmiechnięty serwisant ze śrubokrętem w dłoni uspokaja zaniepokojonych właścicieli: „Telewizor jest w porządku. Emitują reportaż z wystawy sztuki”. Adnotacja redakcji pod ilustracją nie pozostawia wątpliwości, że chodzi o dzieło Marczyńskiego, niedawno prezentowane w Moskwie na wystawie¹⁸. Warto zwrócić uwagę – co w przywołanym kontekście nie jest bez znaczenia – że dzieło artysty na rysunku zostało odwrócone do góry nogami.

Spójrzmy na oryginał. Jednolite, płaską plamą pokryte tło w kolorze gaszonego różu wypełniają abstrakcyjne kształty o organicznych formach, bazujących na figurach zdeformowanych trójkątów, odcinające się od niego wyraźnym ciemnym zarysem. Przenikają się one z jaśniejszymi, obłymi plamami w odcieniach ugru, pozbawionymi konturu malarskiego, jednak wyrazistymi w zestawieniu z tonacją tła i pozostałych kształtów. Z pozoru nieregularnie rozrzucone, w rzeczywistości pieczołowicie zakomponowane elementy przywodzą na myśl świat podwodnej roślinności, delikatnie się unoszącej, pozbawionej obciążeń grawitacyjnych. *Wiosna* jest świadectwem ówczesnych predylekcji artysty do metafory, o formach bliskich abstrakcjom aluzyjnym Paula Klee (np. *Regentag*, 1931) czy Joana Miró (*Le resume calcule avec l'oiseau*, 1943).

W podobnej poetyce utrzymane są jego serie prac graficznych, wykonanych w technice monotypii. Równoważą się tutaj dwie rzeczywistości: formy i barwy. Kolor ma takie samo znaczenie jak kompozycja. Zaznacza się w nim „sprawa poetyckiego, lirycznego nastroju, kontrolowanego jednak zawsze przez racjonalną i logiczną budowę obrazów”¹⁹. To połączenie (a może pęknięcie?) dwóch światów widoczne jest w twórczości różnych artystów w tym okresie. Charakterystyczne uzgodnienie form balansujących na granicy geometrii i organiczności pojawia się w wybranych kompozycjach Henryka Stażewskiego (1894-1988), zadeklarowanego jeszcze przed wojną abstrakcjonisty geometrycznego, który ok. 1955 roku – wprawdzie na krótko, ale jednak – rozluźnia tę formułę. Wydzielone w nich geometrycznie i kolorystycznie obszary tworzą bardziej swobodne układy często przenikających się figur, nie zawsze foremnych i „prawidłowych” z matematycznego punktu widzenia. Maria Jarema (1908-

11 Ibidem, s. 22.

12 P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010, s. 87.

13 Określenie zapożyczone od Michela Foucaulta, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1993.

14 O udziale Polaków i odmienności polskiej ekspozycji, przygotowanej pod kierunkiem Juliusza Starzyńskiego, na tle pozostałych państw bloku wschodniego, których propozycje zamykały się w obrębie stylistyki socrealizmu pisze Piotr Piotrowski, m.in. w: *Znaczenia modernizmu...*, s. 41-44.

15 Jak wspominał Andrzej Pawłowski, projektant polskiej ekspozycji, z powodu nadzwyczajnej frekwencji publiczności w dziale polskim, wręcz napierającej na niektóre prezentowane dzieła, organizatorzy podjęli decyzję o rozciągnięciu lin ochronnych przy obrazach Marczyńskiego. Zob. *Wystawa polska w Moskwie* [z Andrzejem Pawłowskim rozm. Jerzy Madeyski], „Życie Literackie” 1959, nr 5, [dodatek „Plastyka” nr 30], s. 7.

16 Vide: M. Sokolovskaya, „Дядя Сам рисует сам”. Журналы „Крокодил” и „Перець” 1950-х годов об искусстве, „Артгид”, 8.02.2013, <http://artguide.com/posts/296-diadia-sam-risuiet-sam-zhurnaly-krokodil-i-pieriets-1950-kh-ghodov-ob-iskusstvie-326> [dostęp: 10.08.2016].

17 *Wiosna*, 1956, tempera na pł., 73 x 100 cm, Muzeum Podlaskie w Białymstoku – Galeria Sztuki Współczesnej.

18 „Примечание Крокодила. Мастер телевизионного ателье прав. На экране телевизора - произведение польского художника Адама Марчиньского «Весна», которое недавно экспонировалось в Москве.”; „Крокодил” 1959, nr 8. Ilustrację z „Krokodyla” zaprezentował Piotr Marczyński (syn artysty) na konferencji artystycznej „Profesor Adam Marczyński i jego pracownia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1948-1980. Artystyczne wpływy i kontynuacje”, Kraków 21-22 października 2016, zorganizowanej przez Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie i Wydział Malarstwa oraz Wydział Intermediów Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.

19 H. Stępień, *Adam Marczyński*, Arkady, Warszawa 1959, s. 7.

1958) – koleżanka ze studiów w krakowskiej akademii – morfologicznie chyba najbliższa Marczyńskiemu, w tym czasie również uprawia monotypię, która umożliwia uzyskanie określonych efektów transparentności przenikających się, czasem rozmytych form. Jej kompozycje jednak bliższe są figuracji niż światu przyrody. Ciekawym, wartym co najmniej zasygnalizowania, punktem odniesienia do prac Marczyńskiego są także wybrane dzieła Romana Owidzkiego (1912-2009), wyrastające z ekspresjonizmu, surrealizmu i kubizmu, w których nieregularne, geometryzujące kształty ich autor wydzielał niejednokrotnie poszarpanym konturem.

Rzeczywistość obrazu powoływana przez Marczyńskiego jawi się jako zbiór uporządkowany, świadczący o pozostawaniu w równowadze siły aluzji i geometrii. To nowa konstrukcja świata, według przyjętego przez artystę wzoru. Podobnie jak Piet Mondrian, Marczyński w swoich kompozycjach poszukiwał prawdy o świecie, nie tracąc go ani na chwilę z oczu. Nie jest to tasytowski gest swobody, a raczej pieczołowita konstrukcja oparta o cézannowską analizę otaczającej rzeczywistości. W koncepcji holenderskiego twórcy neoplastycyzmu doświadczana natura miała stanowić jedynie zewnętrzną powłokę istoty świata, opartej o wzajemne relacje i równowagę przeciwieństw, które – jak zauważył Piotr Piotrowski – nie tylko się nie wykluczają, ale są wręcz tożsame²⁰.

Nie powinniśmy się na nią [naturę – przyp. aut.] oglądać, powinniśmy raczej patrzeć poprzez nią; powinniśmy widzieć głębiej, nasza wizja powinna być abstrakcyjna, uniwersalna. Wówczas zewnętrzność stanie się dla nas tym, czym jest rzeczywistość: zwierciadłem prawdy – pisał Mondrian²¹.

W tej konstatacji artysta zawarł najistotniejsze przesłanki nierozzerwalnego, symbiotycznego związku pomiędzy naturą i abstrakcją: tylko poprzez zewnętrzną, zmysłowo doświadczaną rzeczywistość możemy osiągnąć istoty bytu, wyrażanej w oczyszczonej formie plastycznej, abstrakcyjnej i uniwersalnej zarazem. Te uwagi znajdują swoje potwierdzenie przy uważnym oglądzie starannie zakomponowanych układów form u Marczyńskiego, nota bene nie tylko w interesującym nas okresie. Wydają się doskonale odpowiadać wszystkim kolejnym etapom drogi twórczej krakowskiego artysty.

Warto postawić jeszcze pytanie o związki prac Marczyńskiego z surrealizmem, którego wyłączność recepcji w twórczości artystów środowiska krakowskiego po II wojnie światowej, pod przewodnictwem Tadeusza Kantora, ugruntowana w klasycznych już opracowaniach historii sztuki²², została podważona w najnowszych

20 P. Piotrowski, *Autonomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy*, „Artium Quaestiones” t. III (1986), s. 110.

21 P. Mondrian, *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna (1919-1920)*, przekł. i koment. W. Juszcak, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, s. 419.

22 Obecność wpływów surrealizmu w pracach krakowskiego środowiska artystycznego podkreślali w klasycznych już dzisiaj opracowaniach: A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, s. 34-35; B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 94; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.

badaniach. Piotr Słodkowski pisze wręcz o polskich surrealizmach w liczbie mnogiej²³, z kolei Dorota Jarecka tropi przejawy surrealizmu w polskiej sztuce lat 40., pojmowanego nie tylko jako styl, ale przede wszystkim światopogląd²⁴. Ta ostatnia perspektywa uprawnia do postawienia tezy o dość luźnym związku dzieł artysty z czymś, co za Jarecką można by określić jako postawę surrealistyczną, za którą kryje się więcej niż sam stosunek do obrazu i jego formy. Powstają przy tym także pytania, na które nie uda się nigdy udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Czy zwrot w kierunku abstrakcji mógł być wyborem dokonany przez Marczyńskiego ze względu na kontekst polityczny i poczucie zagrożenia, a potem wyobcowania twórcy, formą artystycznego eskapizmu? Wiemy przecież, że w tym czasie – około roku 1955 – Marczyński nie poświęcił się jednak całkowicie sztuce o formach abstrakcyjnych. Równolegle do kompozycji niefiguratywnych powstawały liczne szkice z natury, a także wysmakowane kolorystycznie portrety i widoki. Co ciekawe, artysta nigdy nie zrezygnował z tego rodzaju twórczości – budząc niejednokrotnie pokazywanymi szkicami zdziwienie wśród swoich zaufanych studentów²⁵, dając wszak upust właściwemu sobie zamiłowaniu do obserwacji natury, wyznaczającej rytm jego życia i sztuce. I może w tej właśnie postawie najpełniej przejawiała się jego twórcza swoboda.

Bibliografia

- Althusser Louis, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. Andrzej Staroń, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski), Warszawa 2006.
- Jarecka Dorota, *Artysta na ruinach. Sztuka polska lat 40. i surrealistyczne konotacje*, „Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI wieku” t. II (2016), s. 5-28.
- Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.
- Kępińska Alicja, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.
- Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Markowska Anna, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Mondrian Piet, *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna (1919-1920)*, przekł. i koment. Wiesław Juszcak, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa [1963], s. 408-420.

23 Przywracając do dyskursu znaczenie tradycji surrealizmu lwowskiej grupy „Artes”, zmarginalizowane na rzecz prostego, liniowego podziału: „twórczość nowoczesnych z lat 1944-1948 (rozpoznanie surrealizmu), Wystawa Sztuki Nowoczesnej (manifestacja malarstwa metaforycznego) [1948 – przyp. aut.], wystawa »dziewięciu« (reaktywacja tej poetyki po socrealizmie) [1955 – przyp. aut.], II wystawa Sztuki Nowoczesnej (apogeum odwilży) [1957 – przyp. aut.], powołanie drugiej Grupy Krakowskiej (...)” P. Słodkowski, *Polskie surrealizmy i ideały historii sztuki (Streng – „nowocześni” – Żarnower)*, „Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI wieku” t. I (2015), s. 118.

24 D. Jarecka, *Artysta na ruinach. Sztuka polska lat 40. i surrealistyczne konotacje*, „Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI wieku” t. II (2016), s. 5-28. Warszawska badaczka m.in. analizuje tu fotografie Zbigniewa Dłubaka.

25 Wspominał o tym Adam Brincken podczas konferencji „Profesor Adam Marczyński i jego pracownia ...”

- Piotrowski Piotr, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010.
- Piotrowski Piotr, *Autonomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy*, „Artium Quaestiones” t. III (1986), s. 109-129.
- Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.
- Porębski Mieczysław, *Dziś to znaczy kiedy?*, [w:] *Sztuka dzisiaj*, red. Maria Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2002, s. 9-16.
- Słodkowski Piotr, *Polskie surrealizmy i ideoza historii sztuki (Streng – „nowocześni” – Żarnower)*, „Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI wieku” t. I (2015), s. 110-125.
- Sokolovskaya Marina, „Дядя Сам рисует сам”. Журналы „Крокодил” и „Перець” 1950-х годов об искусстве, „Артгид”, 8.02.2013, <http://artguide.com/posts/296-diadia-sam-risuiet-sam-zhurnaly-krokodil-i-pieriets-1950-kh-ghodov-ob-iskusstvie-326> [dostęp: 10.08.2016].
- Sosnowska Joanna, *Życie artystyczne we Lwowie w czasie pierwszej okupacji sowieckiej 22.IX.1939-22.VI.1941*, [w:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Instytut Sztuki PAN – Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1993, s. 415-426.
- Stępień Halina, *Adam Marczyński*, Arkady, Warszawa 1959.
- Toniak Ewa, *Prace rentowne. Polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie odwilży*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.
- Wojciechowski Aleksander, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.
- Wystawa polska w Moskwie* [z Andrzejem Pawłowskim rozm. Jerzy Madeyski], „Życie Literackie” 1959, nr 5, [dodatek „Plastyka” nr 30], s. 7.

Adam Marczyński circa 1955 and the myth of freedom

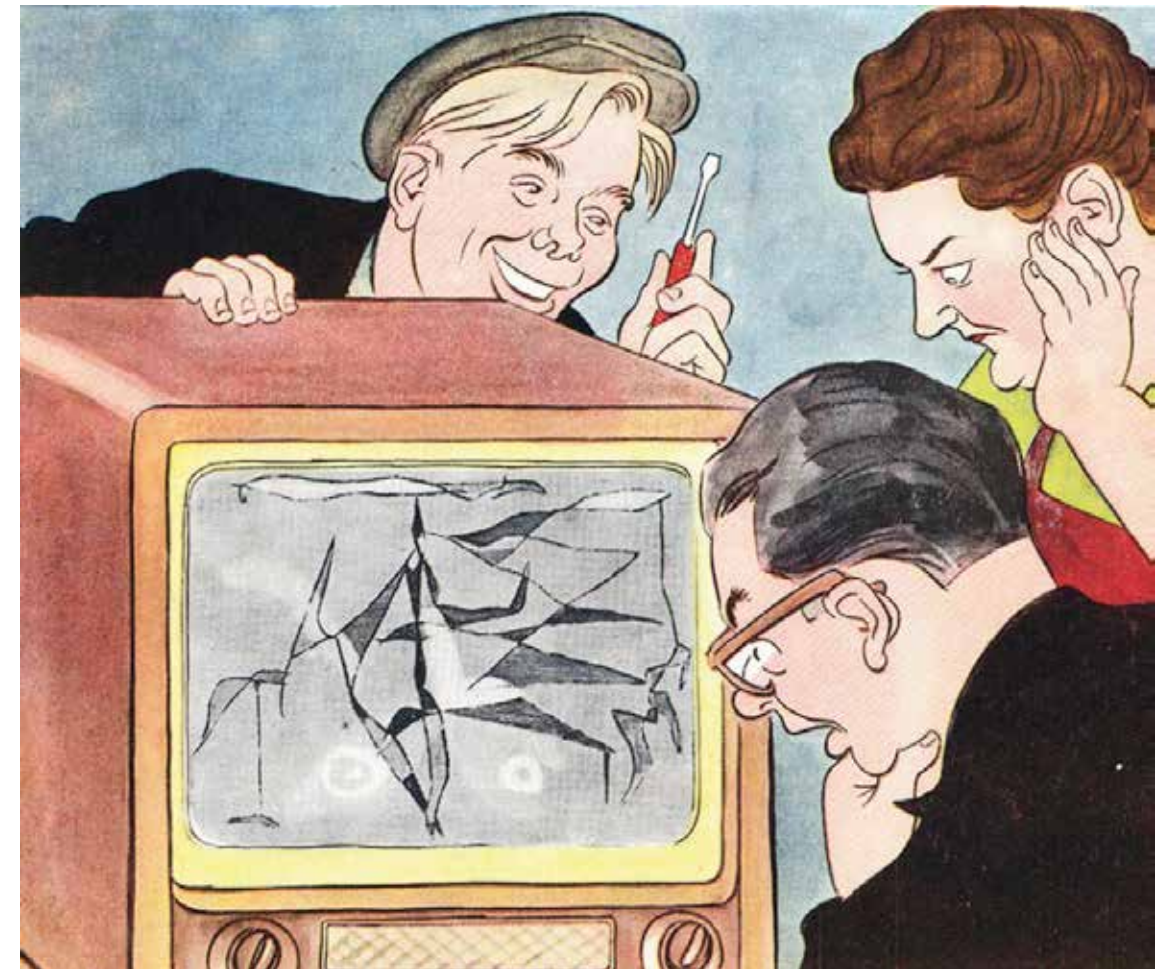
Abstract

During the period of political Thaw, Adam Marczyński (1908-1985) – member of a Kraków artistic group – created a series of compositions, mainly in the monotype technique, depicting organic forms reminiscent of allusive abstraction. The essay is an attempt to confront these works with the myth of artistic freedom commonly associated with that historical period as the result of the unwritten consensus between the communist authorities and artist circles. The idea of transcendence of form seen as a common point connecting Piet Mondrian’s concept of reality and Adam Marczyński’s abstract works is an important problem also discussed by the author.

Keywords: Adam Marczyński, art in the Thaw period, Piet Mondrian



1. Adam Marczyński, *Wiosna*, 1956, tempera na płótnie, 73 x 100 cm, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, fot. Monika Węclaw



2. Rysunek satyryczny z radzieckiego czasopisma „Krokodil” (ros. „Крокодил”), 1959, nr 8, rys. Naum Moiseevič Lisogorskij